

TANPINAR'IN "GEÇMİŞ ZAMAN ELBİSELERİ" HİKÂYESİNİ FENOMENOLOJİK VE ONTOLOJİK YORUMLAMA DENEMESİ THE ATTEMPT TO PHENOMENOLOGICAL AND ONTOLOGICAL INTERPRETATION TANPINAR'S STORY "PAST TIME DRESSES"



Öz

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Geçmiş Zaman Elbiseleri", bir arayış ve kaybediş öyküsüdür. Bu doğrultuda metin, homo-semioticus bir okumaya elverişlidir. Çünkü insanın varlık, varoluş ve hayat karşısındaki çaresizliğine dair gerçekliği anlama ve ondan kurtuluşun yollarını anlamlı bir biçimde ortaya koyma çabasını ima eder. Hikâye, simgesel yorumlara açık, katmanlı bir yapıya sahiptir. Simgelerin, metaforların ve katmanlı yapının çözümlenmesi, metnin bir "öz"e yönelik olan kurgusunu ifşa eder. Bu bağlamda, hikâyeyi fenomenolojik ve ontolojik değerlendirmelerle ele alıp çözümlenmek onun ereksel, estetik, yapısal ve kurgusal yanlarını derinlikli şekilde ortaya çıkarma imkânı sunabilir. Zira estetik alanda uygulandığında, söylenen iki yaklaşım, bir metni hem metinsel yapısı ile hem de irreal boyutuyla anlamayı amaçlar. Ne var ki, Türkiye'deki akademik çalışmalarda fenomenolojik ya da ontolojik temelli metin çözümlenmelerinin çok azı, tatmin edici niteliktedir. Buna ilişkin eksikliğin giderilmesi konusunda bir "katkı ve deneme çabası" olan bu çalışmada Husserl fenomenolojisi ve sanat ontolojisinin verimleri, teorik zemin olacak; bu yaklaşımların öğrettiği yöntemler uygulanacaktır.

Anahtar Kelimeler: "Geçmiş Zaman Elbiseleri", Husserl, fenomenoloji, sanat ontolojisi, Tanpınar.

Abstract

Ahmet Hamdi Tanpınar's "Geçmiş Zaman Elbiseleri" is a story of the quest and failure. In this direction, the text is suitable for a homo-semioticus reading. Because it implies the effort to understand the reality about desperation of human towards being, existence and life and to reveal ways of salvation from it meaningfully. The story is open to symbolic interpretations and has a layered structure. The analysis of symbols and layered structure reveals a intended for an "essence" fiction of the text. In this context, analyzing the story may offer the opportunity to reveal its teleological (purposeful) aesthetic, structural and fictional aspects in more depth. Because, when applied in the aesthetic field, two approaches said It aims to understand a text both with its textual structure and its irreal dimension. However, very few of the phenomenological or ontological-based text analysis in academic studies in Turkey is satisfactory. In this study, which is a "contribution and trial effort" in eliminating the deficiency of ontological and phenomenological text analysis, yields of Husserl's phenomenology and art ontology will be theoretical ground; the methods taught by these approaches will be applied.

Keywords: "Past Time Dresses", Husserl, phenomenology, art ontology, Tanpınar.

Aydoğan KARA

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Dr., Araştırmacı, Ankara, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-3473-0840

E-mail: aykaraa@hotmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 23.04.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 24.11.2020

Kaynak Gösterim / Citation:

Kara, Aydoğan (2020). "Tanpınar'ın
'Geçmiş Zaman Elbiseleri'
Hikâyesini Fenomenolojik ve
Ontolojik Yorumlama Denemesi",
Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları,
12/24, 59-90.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.440>

Extended Summary

Husserlian phenomenology is based on comprehending being with pure consciousness. Thus, its main motto is to turn to "things itself" ("Zu den Sachen selbst!"). This is not an idealistic substance-seeking. Being must be comprehended with its unchanging nature. Accordingly, Husserl classifies the existence as "transcendent" (not included in consciousness) and "immanent" (essentially). Therefore, Husserlian phenomenology is in a similarity with ontological philosophy. Because ontology philosophy comprehends being in layers. Phenomenological analysis is based on the phenomenological "reduction" applied to the object and "reflexion" applied to the subject, in accordance with aforementioned stratified existence acceptance. These two stages have the following aims: to exclude all kinds of external and given judgments, to enclosing parentheses perceptions of the subject. As a result, the non-judgment (epokhé) attitude is maintained, the pure consciousness realm in which phenomenological self comes out.

Nicolai Hartmann reaches an understanding of ontology based on Husserl's phenomenology. Thus, although phenomenology remains only in the field of phenomena, metaphysics becomes important again. In this context, besides phenomenology, Hartmann's contributions to ontology philosophy can be considered as an explanatory and complementary opportunity. On the other hand, Roman Ingarden basically problematizes whether the object of art is reality or ideality. After all, art ontology, a branch of ontology, also accepts and analyzes literary texts as a layered (heterogeneous) "existing". Although accepting the existence as a whole, modern ontology reveals the following four layers: the inorganic layer, organic being layer, psychic layer and spiritual (or Geist) layer. The first layer includes all inanimate beings. Organic layer is living things'. Psychic layer refers to the psychological, characteristic structures and states of

consciousness behind behaviors and actions. Finally, spiritual (Geist) layer that makes up the world of meaning and culture comes. In ontological examination, literary texts are handled with this layered structure. Vulgarly, Since the material/real spheres and irreel spheres are in relation to each other, it is never distracted from the literary text. Therefore, the ontological method is a text-centered analysis. But the artist is not excluded, the text-artist relationship is established in the analysis. Finally, a destiny of humanity, from the artist to the universe, is reached.

Ahmet Hamdi Tanpınar's "Geçmiş Zaman Elbiseleri" story has the quality to be analyzed based on the datas of phenomenological approach and the ontology of art. These qualities are cleared by the following conclusions: the two-layer fiction of the text, the meaningful establishment of violations, the symbolic reference of the text elements, the implying an essence of representation. In the text, every event occurs in a definite causality relationship (determinasyon). Protagonist of the story always is a weak-willed and passive. Accordingly, he violates the promise of meeting and various norms, ontological layers. As a result of violations, he is pushed into search. This corresponds to the problem creation in the story. The solution of the problem is possible by making a phenomenological questioning of him-self and existence in the realm of pure consciousness (enigmatic house, covered space) where the he is pushed representatively. Moving from chaos to the cosmos makes this path mandatory. It also corresponds to the second layer of text. In the layer, which Hartmann called "irreal sphere", girl who dressed in past's clothes is clearly a representative character; and she represents a meaning about the being, existence and life.

Now the protagonist's wrong values in the outside world have to be reversed. It begins a change from "illusory" to "the essentiality" and from "inauthentic" to "real/truth". To

be included in the representation area of the young girl, who emerged as a representation, phenomenological essence of the past demands the pure consciousness of the protagonist, that is reflexion. In the event, the protagonist, who fails to do so, is forced away from all kinds of intentions, after he gets quite close to the truth/essence, he is completely removed from it; he is thrown into the world of Ketis'. Because, positioning here of someone who can't achieve conscious transformation is out of norm, is an contradiction ontologically and existentially. He is not capable of reaching the essence. So, the adventure quest of the protagonist ends largely as a loss. However, the story seems to offer an aesthetic experience for the reader. And with regard to an artistic text, aesthetic experience is precisely the aim of the phenomenological epoche. Finally, Tanpınar's Story "Past Time Dresses" brings human beings face to face with being, life and existence; it leads them to see from another perspective.

Giriş

Fenomenoloji

Bütün 20. yüzyıl felsefesinde ve kuramsal eleştirilerinde fenomenolojinin (görüngübilim) önemli etkilerinden söz edilebilir. Genellikle, Edmund Husserl'in (1859-1938) bu kuramın/yöntemin kurucusu olduğu biliniyor olsa da asıl kurucusu ve temsilcisi Franz Brentano'dur. Husserl'in asistanlarından Heidegger de bir bakıma Husserl'in takipçisidir. Fakat Husserl'in görüşlerine birtakım esaslı eleştiriler getirir. Dahası, gerek düşünsel çerçevede gerek estetik bakımdan Sartre, Frankfurt Okulu mensupları, Foucault, kimi postmodern düşünürler, felsefeciler ve sanatçılar, fenomenolojiden etkilenirler. Fenomenolojinin uygulandığı ilk alanlardan birinin estetik oluşunu hatırlatan Habip Türker, bu etkilenme ve ilginin ardında estetiği metafizik içeriğinden sıyrıp bir bilim hâline getirme çabalarının olmasını vurgulayıp fenomenolojik estetiğin merkezî figürü olarak Moritz Geiger, Roman Ingarden, Nicolai Hartmann, Fritz Kaufmann, J. P. Sartre, M. M. Ponty ve Mikel Dufrenne gibi isimleri sıralar. Fenomenolojiye çok değerli katkı yapan diğer isimlerse Waldemar Conrad, Simone de Beauvoir, Oskar Becker, J. Derrida, Gadamer, M. Heidegger, E. Levinas, Ortega Y Gasset ve başka bazı filozoflardır (2014: 9).

Husserl fenomenolojisinin temel savı, duyularla algılanan varlığa yani "şeylerin kendisine" ("Zu den Sachen selbst!") yönelmek; böylece saf bilinç (saltık bilinç) alanına ulaşarak değişme potansiyeli taşıyan ve öznel bilginin ötesinde değişmeyen özü kavramaktır. Maurice Merleau-Ponty'nin ifadeleriyle; deneyimimizi olduğu hâliyle doğrudan betimleme girişimi ve "yaşanan" mekânın, zamanın, dünyanın hesabının verilmesi (2017: 9) demek olan fenomenoloji, varlığın mahiyeti (gerçeği, özü, künhü, esası) üzerinde durur. Fizik sınırların ötesine geçmez. Zira Husserl, gerçekliğin ya da

deneyimlerimizin dışında kalan numenin doğası hakkında hüküm vermek zorunda olmadığımızı savunur (Lewis vd. 2019: 21). Buna göre fenomenoloji, sadece nesnelere yönelerek mutlak özü, öznenen özneye değişmeyen gerçeği arar. Genel olarak fenomenolojik bakış; etken ve edilgen mantığında kendisini bulan özne-nesne hiyerarşisini ortadan kaldırır. Bunun yerine çift taraflı görmeyi koyar. Dolayısıyla "gören", aynı zamanda bir "görülen"dir. Görülen, pasif değildir, çünkü kendisini gösterendir. Bu anlamda dünya; nesnelere, görüntüler ve hayaller, hep beraber dikkatli bakış ile malul benliğin önündedir. Bu hâliyle görülen dünya, bir yansıma ya da düş değil, asıl gerçekliğin sanat yoluyla, imgelem gücüyle ortaya çıkarılmasıdır (Keskin, 2011: 54). Bu ufka gözeten biçimde Husserl, varolanları iki sahada düşünür:

"Bunlardan biri mutlak veya 'fenomenolojik varlık', diğeri de izafi veya 'real' varlıktır. Husserl, bu iki dereceli varlıktan birincisine 'immanent varlık', ikincisine de 'transcendent varlık' adını verir; diğeri bir tabirle pür şuur varlığına dâhil olmayan her şeye transcendent varlık, pür şuura ait olan her şeye de immanent varlık namını verir" (Mengüşoğlu, 1945: 61).

Bu yaklaşımın, varlığı tabakalar hâlinde gören ontolojik felsefeye uç veren bir değerlendirme olduğu görülebilir. Fenomenolojik çözümleme, bu tabakalı varoluş kabulüyle yöntem bakımından uyum içinde olup iki temel aşamada gerçekleşir: İlki, fenomenolojik "reduktion"; ikincisi, "reflexion"dur. Reduktion (indirgeme) işlemi esnasında, dış dünya yokmuş gibi davranılır. Üstelik bütün kültür müesseseleri, teknik eserler, sanat ve ilim eserleri, her türlü estetik ve ahlaki kıymetler, devlet, âdet, hukuk, din, tabiat ve bunlarla ilgilenen ilimler, insan ve insanın bütün ilişkileri, düşüncümleri, diğeri canlılar vs. paranteze alınır (Mengüşoğlu, 1945: 58). Bu durumda ortaya şu soru çıkar: Öyleyse fenomenoloji için geriye ne kalır? Husserl, geriye "saf bilinç" in oluşturduğu bir varlık alanı kalacağını söyler (2010: xx). Fakat

fenomenoloji, bir yana bıraktığı hazır bilgileri reddetmez, geçersiz saymaz. Sadece alışılmış algıdan bağımsız olarak varlığın anlamını değiştirmeyi amaçlar. Her türlü yargı verme tavrından uzak durur. Epokhé adı verilen bu yöntemle açığa çıkan “Fenomenolojik tavırda artık ‘doğrudan’ nesnelere değil, onların bilinçteki görünüşüne, ‘nasıl’ göründüklerine yöneliriz. Epokhenin amacı dünyadan yüz çevirmek değil, ona doğru dönmektir; dünya ve nesnelere, işlenmemiş hâlde ele alınacaktır” (Lewis vd. 2019: 32).

Fenomenolojik reduktion yöntemiyle iki türlü mahiyet elde edilir: 1. Transcendent mahiyetler, 2. İmmanent mahiyetler (Mengüşoğlu, 1945: 58). Ancak Husserl fenomenolojisini ilgilendiren, immanent (içkin) yani bilincin sınırlarında kalan ve bu anlamda da aşkın olmayan mahiyetlerdir. Onun sahası da saf bilinç (pür şuur, saltık bilinç) sahasıdır. Dolayısıyla reduktion, saf bilinç için bir ilk aşamadır. Çözümlemenin nesnesine (sanat eseri) uygulanan reduktion, özneye de uygulanmak zorundadır. Buna reflexion denir. Böylece psikolojik benden fenomenolojik bene varılabilecektir. Sanat eserini değerlendirmede her türlü öznellik yok edilmedikçe, daha doğrusu parantez içine alınarak (epokhé) çözümleme yoluna gidilmedikçe nesnenin (metin) özüne ulaşılamaz. Bu yüzden, fenomenolojik çözümleme esnasında metne dair önceki yorum ve analizlerden uzak durulur. Çözümleme yapanın duyguya ve öznel fikre dayalı kabullerinden, ideolojisinden sıyrılması şarttır. Aksi takdirde metnin özünden uzaklaşıp başka etkilerin alanına dâhil olunur. Dahası, çözümleyenin metinle etkileşimi de söz konusu olmamalıdır: “Böylece Husserl, fenomenolojik anlamda sanat yapıtının statüsünü ve felsefi işlevini betimler. Sanat yapıtı, bizi doğal tutumdan uzaklaştırarak şeylerin henüz açığa çıkmamış, üzeri örtülü anlamlarını açığa vurur ve bizi daha kökensel ve ‘saf’ bir anlam ufkuna taşıır (Şan, 2016: 53).

Nicolai Hartmann, Husserl'in fenomenolojisini temel alarak varlığı kavramaya giden yolda kendi ontoloji anlayışına varır. Böylece felsefe daha kapsamlı hâle gelirken metafizik de yeniden önem kazanır. Bu bakımdan Mengüşoğlu, ontolojiyle beraber felsefenin dünyayı yadırgatıcı olmaktan uzaklaşmaya başladığını söyler. Hatmann'a göre ontolojiye dönüş; gerçekliğe, bu dünyanın kendisine dönüştür. Fakat bunun için fenomenlere dönme isteği de yetersiz kalır. Esas olan hayatın kendisidir. Zira “Sanat yapıtı bir dünya gösteren ya da dünya kurandır ve tıpkı Husserl'de olduğu gibi nesnel ve deneysel gerçekliğin sınırlarından taşar” (Şan, 2016: 62). Bu yaklaşımlardan hareketle, Hartmann'ın ontolojik felsefesinin -özelde sanat ontolojisinin- fenomenolojik çözümlemenin yanında açıcı ve tamamlayıcı bir imkân olarak durduğu söylenebilir.

Ontoloji-Sanat Ontoloisi

Eski ontolojik sorgulamalar, varlığın nasıl var olduğuna dair mantıksal delillendirmeleryapmayı esas alıp spekülâtif çabaları karşılayan bir metafizikti. Yeni ontoloji ise bizim dışımızdaki bağımsız varolanları, görüngüleri ve onların yapılarını fenomenolojik yöntem temelinde inceler. Bu anlamda varlığın kendisini tüm gerçekliği ile ortaya koyduğunu kabul eder. Yeni ontoloji, görünenin ötesinde bir gerçeklik olduğu düşüncesine kapılmadan onu olduğu gibi açıklamaya çalışır (Çelebi, 2014: 80). Dolayısıyla modern anlamıyla ontoloji, varlığı bir “varolan” olarak inceler. Onun bir dalı olan sanat ontolojisi de edebî metinleri birer varolan yani bir “mevcut” diye ele alır. Bu bağlamda sanat ontolojisi, varlığın katmanlı (heterojen) bütünlüğü içinde estetik objenin (eser), nasıl bir varolan olduğunu anlamak ister.

Sanat ontolojisi alanında karşılaşılan ilk isim Polonyalı estet Roman Ingarden, temelde sanatın nesnesinin realite mi yoksa idealite mi olduğuna kafa yorar (Tunalı, 2011: 67). Diğer önemli isim olan Hartmann'sa sanat eserinin iki sferden oluştuğunu söyler: İlki, duyularla algılanan "realite sferi"; öteki, duyularla değil ama estetik algıyla kavranılabilen "irrealite (idealite) sferi"dir (Tunalı, 2011: 75-76). Yeni ontoloji varolanların tabakalarını, varlıksal kategorilerini araştırır. Çünkü varlığı katmanlı tabakalardan oluşmuş sayar. Buna göre varlık, ontik bir bütündür ve şu dört tabakadan oluşur: madde tabakası (inorganik tabaka), organik varlık tabakası, ruhi tabaka ve tinsel varlık (Geist) tabakası. Madde tabakası, en geniş olan dairedir; atomlardan uzayın geniş yıldız kümelerine kadar bütün kozmosu içine alır. Organik varlık tabakası, canlı varlığın alanıdır. Ruhi tabaka, bir davranış ve eylemin kendisi değil de onun ardında yatan, ona neden olan ruh durumları, karakteristik yapı ve bilinç durumları olarak görünen ruhi varlık tabakasına karşılık gelir. Son olarak ise anlam ve kültür dünyasını oluşturan tinsel tabaka gelir (2011: 26, 112-113). Ontolojik incelemede edebî metinler, tabakalı yapısıyla ele alınır. Kabaca maddi/reel yan ile irreal sfer birbirleriyle ilişki içinde olduğu için edebî metinden kesinlikle uzaklaşmaz. Dolayısıyla ontolojik yöntem, metin merkezli çözümlene sunar. Fakat sanatçı da dışlanmaz, metin-sanatçı ilişkisi kurulur. Sonunda sanatçıdan evrensele uzanan bir yazgısal insanlık ide'sine varılması umulur. Nitekim sanatçıyla sanat arasındaki kökensel ilgiyi ele alan Heidegger; "köken" sözcüğünü bir şeyin kökeni, onun varlığının kaynağı, şeklinde tanımladıktan sonra sanat eserinin kökeni sorusuna, onun özünün kökeni sorusunu da dâhil eder. Buna göre Heidegger, sanatçının oluşumunu da esere bağlar. Sanatçı kendi eserinin, eser de sanatçının kaynağıdır. Biri olmadan diğeri olamayacağı gibi tek başına biri diğerrinin yerine geçemez. Eser ve sanatçı, üçüncü bir unsur olan sanat sayesinde hem kendi içlerinde hem de karşılıklı ilişki içerisinde bulunurlar (2007: 9).

Bir "estetik metin" olarak "Geçmiş Zaman Elbiseleri"

Tanpınar'ın beş uzun metinden oluşan ilk hikâye kitabı Abdullah Efendi'nin Rüyaları 1943'te yayımlanır. 1955'te yayımlanan ikinci hikâye kitabı Yaz Yağmuru'nda ise yedi hikâye bulunur. Yazarın bu kitaplarına almadığı ya da bunların dışında kalan Emirgân'da Akşam Saati, Fal, Son Meclis ve Birinci İkramiye adlı dört eseri de eklenerek bütün öyküleri, Hikâyeler (2011) adıyla yayımlanmıştır. Abdullah Efendi'nin Rüyaları içinde bulunan "Geçmiş Zaman Elbiseleri", ilk olarak 1936 yılında Necip Fazıl'ın Ağaç dergisinde yayımlanmaya başlarsa da yarım kalır, 1939'da Oluş dergisinde tekrar yayımlanır.

"Geçmiş Zaman Elbiseleri"nin (2011: 52-76) adı söylenmeyen başkişisi, Tabarin Bar'da Ketî isimli sarışın Alman kızla buluşmak için sözleşir. Hayatında tesadüflerin büyük bir yeri olduğuna inanan kahraman, yine bir tesadüfün buluşmaya engel olmaması için bütün gününü evde kitap okuyarak geçirir. Büyük bir arzu içinde, baştan ayağa cinsellik olan Ketî'yle buluşma vaktini -gecenin iki buçuğunu- beklerken yakın bir arkadaşı, onu ısrarla Keçiören'deki bir bağ evinde gerçekleşecek eğlenceye götürmek ister. Uzun süren ısrar karşısında davete razı olur. Bağ evindeki güzel bir yemekten sonra başkişinin ilk defa içtiği, nefis bir gül rakısı ikram edilir. Sonra kumar oynanır. Kahraman, önce sürekli kazanır; bir süre sonra kalkıp gitmekle oyuna devam etmek arasında kalır ama zamanın geçip gidişinin verdiği rahatsızlığa rağmen devam eder. Birkaç defa saate bakar. Bir ara vaktin epey geç olduğuna kanaat getirip masadan kalkmak isterse de konuklar; kendisinin çok kazandığını, bunca kazançtan sonra öylece gitmesinin doğru olmadığını söyler. Cüzdanındaki tüm parasını kaybedince masadan kalkmasına itiraz edilmez. Dışarı çıkan başkişi, dar sokaklarda yolunu kaybeder. Taksi çağırmak ister, mümkün olmaz. Işığını gördüğü bir arabaya yetişip binmek için aceleyle koşarken yumuşak, canlı bir

hayvanın üzerine basarak yere yuvarlanıp bayılır. Ayıldığında ihtiyar, dilsiz bir kadın ve bir çocuğun kendisiyle ilgilenmekte olduğunu görür. Başkişiye dinlenmesini söyleyip onu eve götürürler. Burada huzursuz bir uykuya dalan kahraman, bir süre sonra uykusuna sızan hoş bir müzikle uyanır. Odanın eski zamanların eşyalarıyla düzenlenmiş, gaz lambasıyla aydınlanan, garip bir yer olduğunu görür. Merdivenlerden, ihtiyatlı ve esrarlı adımlarla gelen birinin ayak sesleri duyulur. Kendisine çok yakışan geçmiş zaman elbiseleri giyinmiş, alımlı, oldukça güzel, ocuk denecek kadar geç aşta bir kız içeri girer. Konuşmaya başlarlar. Kız, elbiseleri babasının isteği üzerine giydiğini, dışarı çıkmasına asla müsaade edilmediğini, buraya âdeta hapsedildiğini anlatır. Ancak bunları babasına karşı bir fedakârlık olarak yaptığını da ekler. Bir süre sonra ihtiyar bir adam, öfkeli şekilde içeri gelir. Korku içindeki geç ız, adamın isteği üzerine odasına gider. Başkişi, kendi çocuğuna nasıl böyle bir zalimlik yapabildiğini söyleyerek adama kızar. Adam, kızın zaman zaman ruhi buhranlar geçirdiğini ve onun kızı değil yedi yıllık karısı olduğunu, yaşadığı hayal âleminde belki böyle mutlu olduğunu ve bu yalanı herkese söylediğini anlatır. Başkişinin zr dileyerek gitmek istemesine rağmen müsaade edilmez; güzel bir uykudan sonra sabah gitmesinin daha doğru olacağı söylenir. Ancak sabahleyin kahraman uyandığında evin boşaltılmış olduğunu görür. Bütün araştırmalarına rağmen bu tuhaf aileden herhangi bir işaret, en ufak bir iz bulamaz. Dışarıda yaşlı bir kadına sorar. “İhtiyar adamla üvey kızını mı soruyorsunuz?” (s.74) diyen kadın, sabah vakti eşyalarını toplayıp gittiklerini söyler. Yaklaşık bir yıl sonra, başkişi Bursa’dayken adamla geç ızın arabayla yanından geçtiklerini görür. Takibe çalışırsa da yetişemez. Bu, onları son görüşüdür.

"Geçmiş Zaman Elbiseleri": Anlam'a ve Saf Bilince Davet

"Geçmiş Zaman Elbiseleri", dramatik aksiyon bakımından iki katmanlı bir kurguya sahiptir ve iki temel izlek üzerinde şekillenir. Zaten; "Tanpınar'ın öyküleri arasında aynı düzlem üstünde başlayıp sonuçlanan neredeyse yok gibidir. (...) o başlangıçtan başka bir öyküye geçiliyor; daha derinde olan, daha ilginç olan bir öyküye geçildiğini görüyoruz" (Yücel, 2013: 7). Bu doğrultuda İbrahim Şahin; "gece" ile "alkol"ü Tanpınar'ın öykülerindeki daha derin ve ilginç olan katmana geçişi sağlayan unsurlar olarak tespit eder. İlki; bir atmosfer olarak "iç olması, bireyin kendine bakmasına yol açması bakımlarından"; ötekiyse gecenin tamamlayıcısı olması dolayısıyla seçilir. Çünkü bireyin bilinç seviyesinin sansüründen kurtarılabilmesi için iradesizleşmesi şarttır. Şayet hikâyede tematik olarak ölüm yoksa bilinci devre dışı bırakacak etken, alkol olur (2012: 304). Bu unsurlar, varlığın bir başka şekilde kavranmasına dair imkân alanları açar. Böylece formdan dilsel çağrışımlara ve kahramanların karakteristik yanlarına doğru uzanılır. Zaten Tanpınar'ın kurmaca eserlerindeki kişilerde farklı şekillere bürünebilen tipolojik bir nitelik esas olur: arayış içinde olma. Bu hikâyede de gece, alkol ve öteki öğeler, kahramanın anlam arayışını görünür kılmaya hizmet eder.

Hikâyenin ilk katmanındaki izlek olarak belirlenebilecek olan "zaaf ve iradesizlik", ikinci katmandaki izleğe (anlam arayışı/kendilik bilinci) götüren bir neden ve hazırlanış zeminidir. Dolayısıyla iki katman, bir nedensellik (determinasyon) ilişkisi içindedir. Hikâyenin başkişisi, böyle bir arayışla yazgılıdır: Arzuları, zaafı ve boş vermişliğinin getirisi olarak ontolojik yasaları ihlal eder ve ihlallerin sonucunda arayışa itilir. Onda çeşitli bakımlardan kendini gösteren zaaf, çözülmesi gereken olan tüm problemlerin gizil (potansiyel) nedenidir. Zaaf eyleme döküldüğünde ihlaller olağanlaşır. Ayrıca onun gerek hayata ve varoluşa gerek kendi hayatının işleyişine dair epistemik düşünce biçimi, tesadüflere büyük pay vermesi, her

şeyi talihin getirisi gibi görmesi, iradesizlik vb. nedenler de ihlallere, çıkışsızlıklara götürücü rol üstlenir. Başkişi, sıklıkla hayatında iradesizliğin ve tesadüflerin belirleyici olduğunu söyler: “Tabiatimi ve biraz da talihimi bildiğim için, bu uzak birleşme saatine kadar kendimi, bilhassa her zaman başıma gelen münasebetsiz tesadüflerden korumak istiyordum. Çünkü benim hayatımda, bütün iradesizlerde olduğu gibi, tesadüflerin korkunç bir rolü vardır” (s.52). Bu kaygıyla yemeğini bile odada yer. Her an tesadüflerin buluşmaya engel olabileceği endişesini taşır. Kendisini bağ evine götürün arkadaşını da tesadüflerin emrinde olduğu için suçlama gereği duymaz: “O, sadece bu geceyi idare eden tesadüflerin emrinde idi” (s.54). Burada yazar, tesadüf konusunu göz önünde tutarak metnin ufkuna dair bir yön tayin eder. Başkişinin tesadüfleri, talihi bu denli belirleyici olarak düşünmesi, kendisini iradesiz olarak tanımlaması daha bir baskın konuma yükselir. Örneğin, bağ evindeki bir kızın başkişiyi “kafasının kuyusuna gömülmüş zavallı bir otomat” (s.56) olarak görmesi üzerinde epey düşünecektir. Dolayısıyla reel dünya ile başkişinin kafasındakilerin iki kutupluluğundan söz etmek gerekir ki metnin derin anlamı da bu çatışmadan doğarak asıl hüviyetini kazanacaktır. Hayatın ipini talih, tesadüf, iradesizlik gibi kavramlara terk etmiş olması, kahramanı fazlasıyla edilgen kılar. Her ne kadar “kafasının kuyusuna gömülmüş” olsa da o, henüz ne varlık kategorisindeki konumunun farkındadır ne hayatını anlamlı kılacak bir gerçek, bir anlam arayışına girme yönünde yeter derecede iştiyaklı görünür. Buna göre onu, Hatmann’ın irreel sferde gösterdiği “ruhi tabaka / karakter tabakası” bağlamında “iradesiz” biri olarak konumlandırmak makul durur. Bütün bunlar, metindeki ana izleğe geçişi sağlayan problem dinamikleridir.

Hikâye, bir sorun yaratılmasıyla başlatılır: Alman kız Ketiiyle buluşmak için sözleşen başkişi, buluşmayı engelleyecek herhangi bir engel çıkması ihtimaline karşı evinden, odasından

ayrılmak istemez. Odasından bile çıkmak istemeyişi, başkişinin kuruntulu karakterinin yanında, tensel hazla doğrulanan buluşmaya ne denli büyük bir arzu ve iştihâ duyduğunun da göstergesidir. Alman kızla buluşmak için vakit geçirirken onu bütün bir haz nesnesi olarak zihninden geçirir:

"Keti'nin büyük mavi gözleri, altın sarısı uzun saçları, sarışın bir rengi ve çok ölçülü, küçük artist hayatına rağmen çok bakir kalmış bir vücudu vardı. Ve Keti, yaradılışın kendisine cömertçe verdiği bu dört unsurla her duruşunu, her manasız hareketini emsalsiz bir güzellik yapmasını biliyordu. Yüzü bir güneş saati kadar temiz, yumuşak ve insana yakındı" (s.53).

Arzulu bekleyişine rağmen kahraman, arkadaşının bağ evindeki davete gitme ısrarına, doğrusu arkadaşı dolayısıyla "iradesizliğe" yenik düşer. Yine de yoldayken buluşma zamanını kaçıracağı endişesiyle Keti'yi ve pençesine düştüğü iradesizliği, kendisinin "uysallık" olarak dillendirdiği zaafırlara açık karakterini düşünmekten geri duramaz: "Yolda hep Keti'yi düşünüyordum. İçimde arkadaşımın verdiği teminata rağmen bu biricik fırsatı kaçıracağım korkusu vardı. Hakikat şu idi ki, ne irademe, ne de talihime güveniyordum; muttasıl kendi kendime: 'Ne kadar uysal adamım, Yarabbim, ne kadar uysal adamım...' diye çıkışıyordum" (s.54). O, bunları düşünürken içten içe azap duyduğunu söylese de kapıldığı iradesizliğin yanında, Keti'ye olan sevgisinin de arzulama ile ilgili oluşu iyice belirginlik kazanır. Zira yazar, böylesine bir arzulanışın bedensel hazza değil, saf sevgiye dayandığı takdirde zaten, verilen söze sadakat göstermekle doğrulanacağını ima ediyor görünür. Bu çelişki yaratımı, çözülmesi gereken bir durum olarak var olmaya başlayan problemin inşasına hizmet eder. Problemin inşası ise fenomenolojik öz arayışında araç içine alınacak unsurları görünür kılar.

Problemin inşası: ihlaller ve sınır aşımı

Başkişinin evden ayrılışı, bir ihlaller zincirinin ilk halkasıdır. Zira metnin kurmaca dünyasında hem evden ayrılış hem de sonraki aşamalar, metaforik anlamlarıyla işlevsellik kazanır. Ev; düzenin ve devamlılığın mekânıdır. Bu yüzden insanın bilinç durumunu imler. Nitekim "Tanpınar'da 'ev' metaforu bazen insanın biyolojik bünyesi bazen de 'şuur'un kendisidir (Şahin, 2012: 311). Oradan dışarıya çıkış, kaosa geçilen eşiği atlamak anlamına gelir: "Eşik, her zaman dönüşümlere gebe bir konum olduğu için, anın açık uçluluğunu, zamanın doğurganlığını da içinde taşır" (Bakhtin, 2001: 26.). Ancak kahraman, onu mutlak olarak aşkınlaştıracak bir dönüşüm alanına değil, ontik bakımdan tabakalar arasındaki geçişsizliğe doğru adım atmak üzeredir. Buluşma sözünü tutamama riskini göze almış sayılır ve bu, bir yönüyle nesnel tin kategorisinin ihlali olarak yorumlanabilir. Zira sözleşmek, insanlar arası ilişki bakımından üstün tutulan ve toplumun her üyesi tarafından kabul edilen bir değer olarak korunur. Bu ihlal, öncelikle başkişinin kendisine karşıdır. Söze biçilen değer, tinsel varlık (Geist) tabakasında yer bulur. Tinsel tabakayı kişisel tin (personaler Geist), nesnel (objektiver Geist), ve nesnelleşmiş tin (objektivierter Geist), şeklinde alt kategorilere bölen Hartmann; kişisel tinin, insanın kendi varlığının bilinçli yanını oluşturan tin olduğu düşüncesindedir (Tunalı, 2011: 40). Öyleyse iradeden bağımsız olamaz. Bu yüzden, hikâyenin başkişisi, varlık tabakalarını iradi bir ihlale girişmiş sayılabilir.

Bir diğer ihlal, davette gerçekleşir. Başkişi, arkadaşının ısrarıyla gittiği bağ evinde diğer misafirlerle beraber kumar masasına geçer. Bağ evi, hikâyedeki ikinci mekândır. "Kitap okuyarak buluşma vaktinin beklendiği ev"den "kumar oynayıp gül rakısı içerek buluşma saatinin kaçırılması riskinin alındığı ev"e doğru değişen olayların akışı; başkişinin uysalca boyun eğişini ortaya çıkarır. Ama asıl vurgu, buradaki kişisel ve basit olayların simgesel-göndergesel anlamına yöneliktir.

Söylenen ihlaller, nesnel tinin (topluluk Geist'ı) ihlali gibi düşünülebilir. Bağ evinde ikram edilen, sarhoş ediciliği dolayısıyla bilinçsizliğe kapı açan gül rakısının da içilmesiyle metnin ufkuna yönelik anlam arayışının nedensel çerçevesi, büyük ölçüde belirginleşmiş olur:

"Fakat bizi asıl şaşırtan, ev sahibimize bir dostunun kim bilir nereden gönderdiği gül rakısı idi. Ben bu kadar nefis bir içki hayatımda hatırlamıyorum. Bütün bir bahar, bir ilah kanı kadar sıcak ve bayıltıcı koku ve lezzetiyle gırtlığımızı yaka yaka içimize boşanıyordu. Evet, bu rakı değildi, bu Hafız'dan bir gazel, yahut Anakreon'dan bir manzume gibiydi" (s.55).

Başkişi, kumar masasındayken birkaç kez saate bakar. Buluşma zamanı, yaklaşmaktadır. Müsaade isteyerek masadan kalkmaya yeltenir, izin verilmez.

"- Nasıl olur?.. diyorlardı, nasıl olur, bu kadar kârdan sonra gitmeğe kalkmak... Deminki o nazik ve mültefit maskeler birdenbire düşmüş, yerini asıl yaratılışın iğrenç çizgileri almıştı. Şimdi artık dost ve ahbap yoktu, sadece zarara sokulmuş insanlar vardı, evvela ümitlerinde aldatmış, sonra da paralarını almış olduğum insanlar..." (s.56-57).

Böylece varlık tabakalarının ilk katmanında, madde tabakasında bulunan "zaman" kavramının sınırları da çiğnenir. Oysa zaman, belirliliği olan, geçicilik bildiren, matematiksel bir algı olarak varlık düzeyine çıkarılır. Zamanın ihlal edilişi, gerçekte başkişinin "sevgi"sini de kuşkuya düşüren bir ihlaldir. Yani bir bakıma zamanın kişisel bir tarihe evrilmesindeki sakatlık ortaya çıkar. Bu yüzden simgesel bir gönderimi vardır. Yanı sıra, kumar masasının etrafındaki herkes, bir diğerine karşı sahtelik içindedir. Gerçek yüzlerini maskelerinin (persona) altında saklarlar. Bütün bunlara karşılık, metne ait kurucu bilincin yani anlamlı kurgunun ardındaki kozmos düşüncesinin bir tepkisi olmalıdır. Bu, aslında ontik kurallar bütünü'nün kendini kaos yoluyla hatırlatmasıdır. Gece ve alkol bu hatırlatışın araçları olur; kahramanı bilinmezine içine

atarak oradan bir bilinç inşasına sevk eder. Zira kaos, her zaman bir sınanma zeminidir. Bireyi kaosa atan her ihlal, bir inşa sürecini başlatmanın imkânlarını da saklar. Nitekim bir süre sonra bütün parasını kaybedip masadan kalkan başkişi, yoldan geçen arabaya yetişmeye çalışırken karanlıkta bir hayvanın üzerine basar. Dengesi bozulup düşünce yaralanır ve bayılır. Kendisi de bir “canlı” olan başkişinin diğer canlılara ait kategoriyi bilinçsizce de olsa (gaflet) ihlal etmesi, varoluşsal mesafenin (ontik distance) ihlalidir. Örneğın, nasıl ki modern zamanların bir simgesi hâline gelen yüksek katlı binalar, kuşların uçma alanını ihlal etmek anlamına geliyorsa hikâyenin başkişisinin eylemi de böyle bir ihlale karşılık gelir. Ancak bütün bu ihlaller, başkişiyi hikâyenin derin anlamına taşımak için yazarın belirlediğı problemin metaforik parçalarıdır. Hikâyenin iskelet yapısını ortaya koyma adına, söylenen ihlaller, şöyle belirlenebilir:

Tablo 1: xxxxx xxxxx xxxxx xxxx

evden ayrılış	iradi seçim	zaaf - iradesizlik	madde tabakasının ihlali
söze karşı risk alış	iradi seçim	zaaf - iradesizlik	tinsel tabakanın ihlali
bağ evine gidiş	iradi seçim	zaaf - iradesizlik	tinsel tabakanın ihlali
kumar oynama	iradi seçim	zaaf	tinsel tabakanın ihlali
göl rakısı içmek	iradi seçim	zaaf	tinsel tabakanın ihlali
zamanın geçip gidiş	iradi seçim	zaaf-iradesizlik	madde tabakasının ihlali
canlılar sahasını ihlal	bilinçsizlik	gaflet (nedensellik: kaosa çağrı)	organik tabakanın ihlali

Buna göre metin; başkişinin zaafı ve iradesizliği üzerine kuruludur. Nitekim ilk bakışta doğrudan doğruya son derece sıradan olaylar gibi anlaşılabilir gelişmeler, esasen yazarın

her bir olayı bir başka olayla nedensellik içinde ilişkilendirmesi, yanı sıra metaforik-simgesel bir düzlem yaratmasıyla kendini açmaya başlar. Yani yazar, kurmaca dünyada bir ontolojik bağlam inşa ederek ontik yasalar ve ahlâka bağlı kalmayı ima ederken bunları simgesel gönderim alanında tutar. Bu çerçevede zaaf, kişiyi kendi tabakasının dışına iten gizil (potansiyel) güçtür. Sanat ontolojisinin nihai bir amaç olarak ortaya koymaya çalıştığı ve anlam sferinin son alt tabakası olan "kader/alınyazısı tabakası", evrensel bir yazgıyı işaretler. Ancak bununla ifade edilen, metindeki kahramanların kendi seçimlerinin neden-sonuç ilişkisine bağlı tabii getirisidir. Hartmann'ın görüşü olan bu ele alma biçiminde kader kavramı; evrensel ve metafizik anlamdan başkadır. O, bir eserdeki karakterin davranışlarının, eylemlerinin karşılığı olarak kaçınılmaz iyi ya da kötü sondan söz eder. Yani bir nedenselliği (determinasyon) savunur. Tunalı, metot olarak bunu daha evrensel bir yazgı düzleminde alıp uygulamayı yeğler. Böylece aslında Hartmann'ın "erişilmesi zor" olarak nitelediği insanlık ide'sine de varmaya çalışır (2011: 113). Bu dolayında başkışının eylemleri; herhangi birinin özneleşme, kendilik veya anlam arayışı olarak ifade edilebilecek süreçlerindeki yazgısallığı, varlıkla yüz yüze geliş simgeleyen bir düzlemi ima der.

Varoluşsal mesafe (ontik distance) ilkesine karşı hikâyedeki "teklifsiz temas"¹ biçiminde gerçekleşen öteki canlıların sahasını ihlal olayı; herhangi bir geçiş izni için nedenselliği şart koşan varlıksal hiyerarşiye karşı "karnavalın" düzensiz ve kuralsız iç içeliği önerisi gibidir. Ontolojik gerçeklik, eyleme dayalı bu ihlal önerisine karşı kaosla yanıt verir. Biyopsişik bir varlık olarak insanın arzulara, zaafllara, günah çağrılarına, eşığı aşmanın cazibesine "evet" demesiyle gelen kaos; bir sınanma,

1 Bakhtin, bu ifadeyi karnavala özgü "tuhaflığı" açıklarken ve sonrasında kullanır: Tuhaflık, organik olarak teklifsiz temas kategorisiyle bağlantılı olan karnavala özgü dünya duygusunun özel bir kategorisidir; somut olarak bedensel zevkleri çağrıştıran bir biçimde, insan doğasının gizli yönlerinin kendilerini açığa vurup ifade etmelerine olanak tanır (2001: 239).

arınma, yeniden inşa olma sürecinin, öte yandan buna zorlanmanın karşılığıdır. Homo-semioticus bir okuma, kaosa (aynı zamanda bilinmeze) atılmayı (esrarengiz eve atılma) bir fırsat olarak (çünkü bir dönüşüm mekânıdır) sunma biçiminde okumayı gerektirir. Kaostan kozmosa geçiş, bu yolu zorunlu kılar. Buraya kadar hikâyede ilk izleğe bağlı olarak simgesel düzlemde problemin yaratılışı söz konusudur. İkinci katmana geçmeye imkân veren ihlaller, kahramanın düşüp yaralanması ve bayılması, kadim çağrışımlara açık bir okumayla "atılma" ya da "düşüş" olarak yorumlanabilir. Başkişi ikinci bir aşamaya geçerken bir metin olarak hikâyenin de ikinci düzlemine adım atılır. Bu yeni düzlem, anlamca derinleştirilir. Esas olan bu katmandır. Nitekim Hartmann, sanat objesini iki ana sferde inceler: İlki, duyularla algılanan "reel yapı", diğeri "irrel yapı"dır. Irrel yapı, ilkinin karşısında olup duyularla değil ama estetik algıyla kavranılabilen "idealite sferi"dir. Estetik objenin bütünlüğu, bu ikisinin ilişkisinden doğar (Tunalı, 2011: 75-76). Dolayısıyla hikâyedeki ilk düzlem, ontolojinin "reel sfer"ini, ikincisi "irreel sfer"i karşılar. Buna göre, anlamın açığa çıkması gereken bu aşamada başkişiden çevreye ve çevreden başkişiye doğru iki yoruma gidilebilir:

a. Arınma-aşkınlaşma imkânı

Kazanın ardından başkişi ayıldığında olaylar; kendi evi ve bağ evinden sonra yine bir kapalı mekânda, esrarengiz bir evde, devam eder. Evin dekoru, hikâyenin irreel tabakası olan bu ikinci katmandaki olaylara yön vereceğini gösterir:

"Bu geniş oda baştan aşağıya eski şark eşyasıyla döşenmişti. Sedir alçaktı ve bazı şark vilayetlerinde bir vakitler dokunan ve bugün pek nadir tesadüf edilen eski sırmalı kumaşlarla örtülüydü. Bir iki rahle, duvardaki küçük rafta iki, üç eski gümüş eşya, mütevazı görünüşleriyle dekoru tamamlıyorlardı. Duvarda bir iki yazı ve tam benim baş ucuma rastlayan köşede, küçük boyda, çerçevesiz bir genç kadının fotoğrafı..." (s.62-63).

Ev; dış dünyaya, dış dünyanın insanlarına, başkalarının bu evin insanlarına dair yargılarına kapalıdır. Buna göre önceki aşamada ontolojik tabakaların teklifsiz ihlali, bu yeni mekânda çıkışın iradeye bırakılmamasıyla karşılık bulur. Kaosa düşen başkişi, artık mekânla, zamanla ve şartlarla bağlıdır. Üstelik evdeki esrar, kahramanın iradesini aşmaktadır. Olayların gelişimi, mekânın da etkisiyle kahramanı fenomenolojik anlamda belli bir yönelime sevk eder. Bu fenomenolojik perspektifli yönelim, düşünme ve bilinç dolayımında ilerler. Yani kendini "varolan" olarak idrak etmeye dönük yönelimsel (intentional) bilinç, bir olaylar zincirinin başındadır. Gece vakti olduğu için evden ayrılmaya imkân yoktur. Mekân ve zamanla beraber, başkişinin hasta ve yaralı olması, araba bulmasının mümkün olmaması gibi şartlar söz konusudur. Başkişi, aynen fenomenolojik çözümlemedeki paranteze/askıya alma (reduktion) gibi bir işleme tabi tutulur. Daha doğrusu, şartların reduktion'a tabi tutulduğu, başkişinin de bir özne olarak saf bilince, diğer bir ifadeyle saf ben'e zorlandığı (özne indirgeme/reflexion) söylenebilir. Bu, onun fenomenolojik öze varmasını yavaşlatan yüklerinden kurtulmasıdır. Burada reduktion ve reflexion süreçlerinden sonra saf bilinç alanına ulaşan başkişinin kendi kozmosunu yeniden inşa etmesi, sosyal normların ve mesafe (distance) ilkesinin gerektirdiği tabakalara ve normlara saygıyı yeniden dikkate alması gerekir. Dolayısıyla saf bilinç kavramının öznenin deneyimleriyle mümkün olduğu fikrine varılabilir: "Esasen fenomenoloji, tecrübemizin 'transandantal' adı verilebilecek yapılarını, yani tecrübenin olanaklılığının şartlarını belirlemek peşindedir" (Lewis vd. 2019: 33). Şey'leri gördükleri hâllerıyla kavrama, onların ne'liklerine yönelik bir tecrübeyi talep eder. Merleau-Ponty'e göre; saf varlığın dünyası olmayan fenomenolojik dünya, deneyimlerin birbirleriyle ve başkalarınıninkiyle kesişmesinde, birbirlerine zincirlemesinde ortaya çıkan anlamdır. Öyle ki geçmiş deneyimlerimizin şimdikiiler içinde, başkasının deneyiminin bizimkinin içinde devralınmasıyla

birliğini sağlayan 6znellik ve 6znelerarasılıktan ayrılmaz (2017: 26-27). Kahramanın bir deneyim s6recine girdiği bu ikinci aşama; arınmayı, en azından kahramanın kendi "kafasının kuyusu"nda sakladıkları ile y6zleşmeyi zorunlu kılan bir erginlenme/olgunlařma² aşamasıdır. Bu yeni mekânın kendi kuralları vardır ve 6iğnenmeleri de imkânsız g6r6nmektedir. İsmi s6ylenmeyen gen6 kızı, b6y6leyici g6zelliğine rağmen Ket'i'den başka bir mahl6ktur. Onun tinselliği, 6ne 6ıkar; âdeta masal d6nyasından gelmiştir. Esasen kız, billurlaşan betimlenişiyle anlama d6n6k bir simge olmaya başlar. Hem kız hem de ev, baştan başa esrardır. Bu y6zden ona "kavuşmak", Ket'i'yi "elde etmek"le aynı değildir. O; 6z6n temsilidir, saf anlamdır. Anlamın neye karşılıklı geldiği meselesi ise metnin hem kahramanı hem de okuru g6t6rmek istediği soru olarak kendini g6sterir. Buna g6re, başkişinin karşısında 6aresiz kaldığı ger6ek, varlığı olağan bakışın g6sterdiğinden başka bir bi6imde kavramanın eşiğindeyken ona bir t6rl6 n6fuz edememekle ilgilidir. Bu y6zden Tanpınar'ın gerek şiirlerinde gerek 6oğu 6yk6s6nde ortaya 6ıkan bir olguyla karşılaşılır: İnsan, hayat ve varlık karşısında 6aresizdir. Bu y6ndeki anlamsal 6ıkarımlar ve belirsizlik, fenomenolojik y6ntemin uygulanmasından 6nce 6z6n tamamen belirsiz kalışıyla bakışımlıdır. Gen6 kızın eř mi, evlat mı, 6vey kız mı olduğu konusundaki belirsizlik durumu da bununla simgesel bir benzerlik ve uyum g6sterir. Başkişi, kızını ř6yle tarif eder:

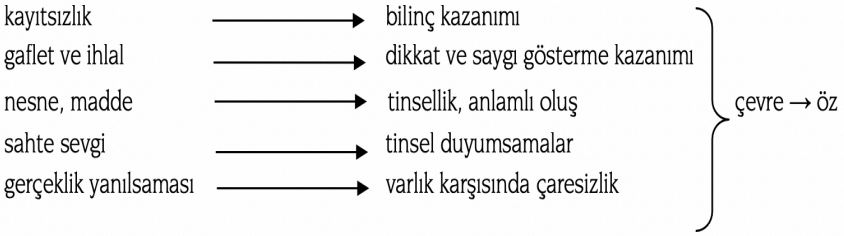
"Bu orta boylu, kumral, adeta 6ocuk denecek kadar gen6 yaşta bir kadın; daha iyisi bir kızdı. Baştan aşağı, 6st6nde k66k sırmadan koncalar ve yıldızlar serpilmif mavi kumaştan, ninelerimizin gelin oldukları zaman giydikleri cinsten, bir eski zaman elbisesi giymişti. Uzun kumral saçları iki sık 6rg6 ile arkasına atılmıştı, 6ıplak bileklerinde bir zaman Trabzon taraflarında yapılan ince, telkari altın bilezikler vardı ve belini yine aynı içten genif bir kemer sıkıyordu.

2 Burada Joseph Cambell'in Kahramanın Sonsuz Yolculuğu (2011) kitabında anlatı kahramanlarının ser6venleri i6in saptadığı aşamalı y6ntemin esası olan "erginlenme/olgunlaşma" aşamasına g6ndermede bulunuyoruz.

Ayaklarına gülkurusu renginde küçük pabuçlar giymişti ve bu küçük renk değişikliği, bütün hüviyetinden akan mavi senfoninin içinde küçük ve mesut bir nota değişikliği gibi göze çarpıyordu" (s.64).

Böylesine büyüleyici olan genç kız karşısında kahramanın evi terk edip gitmesi, muhtemel görünmez. Zaten kızla konuştuğça ona âşık olmaya başlar. Daha önce huzursuz uykusunda gördüğü karmaşık rüyayı anlatırken "Ve işte o zaman hissettim ki Keti bir kemandır" (s.62) diyen başkişi, geçmiş zaman elbiseleri giyen genç kız için ise "bütün hüviyetinden akan mavi senfoni" (s.64) ifadesini kullanır. Dolayısıyla iki kız arasında büyük bir niteliksel mesafe oluşur. Başkişi, kızı tanıdıkça onu hapsoldüğü dünyasından kurtarmak isteğiyle dolar. Tam da burada, "Özne dibe yönelir; dil zirveye!" (Şahin, 2012:). Yani metinde bütün bir dil estetiği olarak doğan genç kızın temsil ettiği anlamsal erek ile başkişinin onu yalnızca bir arzu nesnesi gibi görmekte gösterdiği direnç, metin düzeyinde bireysel yazgının nedeni olacaktır. Bunlar bir yandan, problemin çözümü, kozmosun inşasıdır. Bu aşamada başkişinin dış dünyadaki yanlış değerleri tersine dönmek durumundadır. Sahte, asıl olana; yapay, gerçek olana doğru değişmeye yüz tutar. Bir başka ifadeyle nesnelere görünür yüzünde ortaya çıkan gerçeklik algısı ile onların ardındaki anlamlı oluşun "kendilik bilinci" olarak bir sonuca varması umulan hakikilik, yer değiştirmeye başlar. Ancak bunda bir sonuca varılamayacaktır, çünkü onunki yanlış bir tanımadır. Öte taraftan bu aşama, fenomenolojik özün, ontolojik bakımdan da bütün varlığa temel olan kurallı ve anlamlı oluşun, tabakalar arasındaki mesafe (distance) kuralının kendisini ispat etme girişimidir. Kızın konuşmaları, başkişiye bir bilinç aşılama, onu değiştirip dönüştürme amacına hizmet eder. Bir tez olarak ortada duran gerçek, başkişinin dış dünyaya, nesnelere, verili gerçekliğe, hayata dair yargılarının yanlışlığıdır. Bunların doğrulanması kahramanın varlıkla ve varlığın işleyişi ile yüz yüze gelmesine, kendini varlıkla çarpmasına bağlı görünür. Bir

gerçekle yüzleşme, bir “kendilik” kavrayışıdır. Bütün bunların göreceli olarak da olsa farkına varması, başkişinin sınırlı ölçüde varoluşsal bir değişim/dönüşüm yaşamaya anlamına gelir. Merleau-Ponty’nin ifadesiyle varoluşumuz, dünyaya yönelik bir transcendence ya da dünyaya yöneltmiş bir varlıktır (Lewis vd. 2019: 228). Bu doğrultuda kahramanın yönelimsel bilinci, şu yöndeki değişim izleklerini takip eder:



Başkişi, değişimin ucundaki ereksel izleklere erişemese de metnin yönü bunlara dönüktür ve yönelim iki kahramanın sohbetiyle açıklık kazanmaya başlar. Kahraman, genç kızın Ketî’den daha güzel olduğunu söyleyince aralarında şu konuşma geçer:

“- Bakın, dedi. Bu iyi, hem çok iyi... Şimdiye kadar bana bunu kimse söylememişti. Hâlbuki bilir misiniz, ben bunu istiyordum. Bir erkeğin ağzından güzelliğimin methedilmesini istiyordum. İlk defa siz...

- O hâlde ilk aşığınız ben oldum demektir. Sayımız çoğalınca bu mazhariyetimi unutmayın! diye şaka ettim.

- Hayır, dedi. Hayır, unutmam emin olun ki size bazı imtiyazlar ayırıyorum; (sonra aşikâr bir hüçün ve şüphe ile), fakat acaba bir daha beni görebilecek misiniz?

- Nasıl, diye sordum, bir daha görebilecek miyim ha?.. Sizden bu kadar çabuk vazgeçecek miyim sanıyorsunuz?” (s.67).

Konuşmanın görünür kıldığı manzara, Divan şiirinin kurmaca dünyasındaki âşık-mâşuk ilişkisini hatırlatır tarzda geleneğe yaslanır. Zira âşık, arayış içindeki kişiyi; mâşuk, hakikati/

mutlakı (öz) karşılar. "Sayımız çoğalınca" ifadesi de Divan şiirinde "rakîp" olarak kavramlaşan öteki âşıkları akla getirir. Eşyanın ve hayatın olağan algılanışı, anlama erişmeyi engelleyen "rakîp"lerdir. Başkişinin mazhariyeti ise bir arayış sürecine dâhil olabilmiş olmasıdır. "...fakat acaba bir daha beni görebilecek misiniz?" sözü, bu arayışta amaca ulaşıp ulaşılamayacağına belirsizliğine gönderme yapar. Arayış, sürekli paranteze alma işidir. Öz, kendini ancak saf bilince açar, çünkü ayraç içine alınamayan tek gerçeklik odur. "Geçmiş Zaman Elbiseleri"ndeki öz, herhangi bir şekilde idealist yorumu talep etmez, kurmaca dünya içinde temsilîdir. Bu yüzden fenomenolojinin talebiyle uygunluk içinde, anlamın fenomenolojik özü olarak ortaya çıkan genç kızın temsil alanına dâhil olabilmek, başkişinin saf bilincini yani öncelikle kendini paranteze almasını (özne indirgemeyi) zorunlu kılar. Bu anlamda varoluşunun anlamıyla ilgili bir arayışa itilen başkişinin esasen şu soruya yanıt bulması beklenir: "Ben kimim?" Nitekim genç kız, onu bu yönde bir sorgulamaya yöneltir: "-Hem niçin sade benden bahsediyorsunuz. Biraz da sizi konuşalım. Kendinizi anlatın, dışarıdaki işlerinizi söyleyin!.. 'Dışarıda' derken elinin yaptığı ufak bir hareket, bu kelime ile bütün hayatı kastettiğini anlatıyordu" (s.66). Öyleyse bu esrarlı ev, "bütün hayat"tan ayrı ve başkacadır. Bu yüzden başkişinin epistemolojik bir "ben" tanımı yapması beklenir. "Kendi"ni tanımlama, "kendilik" bilincine ulaşma çabasıyla alacağı yanıt; varlık içindeki konumunu anlamlı kılma bilincinden uzak olan bir "ben" olduğu şeklinde olabilir. Soruların yanıtı, her zamanki değerlendirme biçimiyle, şimdiye kadarki yargılarıyla ve verili olan bilgilerle ortaya çıkamaz. Bunun antitezi, kızın konuşmalarıyla somutlaşır. Örneğin, başkişinin genç kıza "- Siz kimsiniz, adınızı söyleyin? Niçin bu acayip kıyafetle dolaşıyorsunuz?" (s.65) sorusuna verdiği yanıtla, onu görünenin, bilinenin ötesine, daha doğrusu simgelediği öze çağırır: "- Adımdan size ne, dedi. Ayşe, Zeynep, Fatma... Bana istediğiniz adı verebilirsiniz" (s.65). Dolayısıyla başkişi,

gittikçe daha fazla, önceki aidiyetlerinden, dış dünyadan sıyrılma imkânı bulurken “bilgi kategorisi ile varlık kategorisi arasındaki bağı kur(ma)” (Korkmaz, 2000: 265) imkânını da yakalamış olacaktır. Ne var ki kız (özün temsili), bu mekânda (irreel tabaka) olduğuna göre, başkişinin kızla beraber reel dünyaya gitme teklifi, bir kırılma noktası olur:

“- Bakın, dedim, sabah olmak üzere... İster misiniz, bu sabah güneşle beraber, siz de hayata doğasınız... Vakıya geniş dediğiniz dünya bazen insan için zannedebileceğinizden çok fazla darlaşır ve zamanın çıkırığı çok defa hiç istemeyeceğimiz bir şekilde döner. Fakat ne olursa olsun, dışarısının ıstırabı bile bu kâbustan elbette ki daha iyidir. Gelin, dedim, bu sabah sizinle beraber hayata tekrar doğalım... Bir tek işaretiniz, bir sözünüz bunun için kâfi... Hemen şimdi çıkar gideriz” (s.68).

Başkişi, hâlâ ait olduğ u varlık tabakasının bilincinde değildir. O, dış dünyadan (reel tabaka) irrel dünyaya doğru gitmesi gerektiğini yeterince ve gerektiği gibi idrak edemez. Bu iki tabaka, anlam alanının nedensel (determinatif) ilişki sine bağlıdır. Çünkü Ingarden’a göre; “Sanat eserinde, anlam bizi estetik sfer’e geçiren aracıdır” (Tunalı, 2011: 95). Anlamın kavranışı, metnin nihai ufkuna götüren estetik anlam dünyasını açacaktır. Zira estetik metinler, onları estetik kılan nitelikleriyle hayatı, varlığı, varoluş u anlamlandıran yapılardır. Kendilerinde içkin olan anlam, estetik bir dolayım lama olarak mevcuttur. Ve zaten; “Sanatın estetik deneyimi fenomenolojik epokhedir” (Şan, 2016: 54).

Hikâyede genç kızın, her söz üyle başkişiyi anlam alanına çağırmasına rağmen kahraman, hâlâ dış dünyanın, Ket i’nin değilse de Ketilerin dünyasının cazibesindedir. Kıza teklif ettiği dış dünyaya gidiş, imkânsızdır. Dolayısıyla âdeta masal âleminden gelmiş olan kız, kendisinin bir varolan olarak nerede ve nasıl konumlandığının farkında, kozmostaki yerinin bilincindedir. Nitekim dış dünyaya gitme teklifine verdiği

cevap, bunu gösterir: "- Bu olabilse, dedi. Bu olabilse... Fakat bilin ki, işler bu kadar basit değildir... (...) Niçin geldiniz, niçin bu akşam buraya geldiniz ve benim rahatımı ne diye kaçırdınız, dedi" (s.68).

Başkişinin arayış sürecindeki tersine gidiş, kızın simgelediği özün yani varlık karşısında insanın iradesinin geçersizleştiği, kişinin çaresiz kaldığı gerçeğine dair bilincin yitirilmesidir. Bunu sağlayan entrik kurgu, olaylara ihtiyar adamın da dâhil olmasıyla mümkün olur. İhtiyarın gelmesiyle gitmesi gereken kızıdan sonra "gerçekler" allak bullak olur. Çünkü bu adam, baba mıdır, koca mı; genç kız onun üvey kızı mı yoksa buhranlı eşi midir? Bu esrarengiz evin simgelediği irreal tabaka, başkişi için artık hızla bilinmezliğe evrilince ihtiyar adamın uyarısı gelir: "-Delikanlı, dedi, sakın olunuz, sakın olmağa mecbursunuz, bilmediğiniz şeylere karıştınız" (s.71). Daha sonra ihtiyar adamın ısrarıyla başkişi, geceyi orada uyuyarak geçirir. Uyandığında evde ne bir eşya ne bir kimse vardır: "Bir masal dekoru içinde uyuyup, bir mezbelede uyanan eski hikâye kahramanlarının şaşkınlığı ile, yattığım yerden gözlerimi yumarak etrafımı dinledim. Ev mutlak denilebilecek bir sükûnet içindeydi" (s.72).

Böylece kahraman, her türlü yöneliştten zorunlu olarak uzaklaşır, hakiki olana/öze epeyce yaklaştıktan sonra ondan tamamen uzaklaştırılıp kendi dünyasına "atılır". Bu, hikâyedeki ikinci "atılma" olayıdır ve metin, öznenin iki atılma arasındaki sarkaç hâlini açığa çıkarır. Kahramanın genç kızı reel dünyaya çağırması, özün bizatihi "öz/asıl" olmasından doğan gereklerini ihlale teşebbüstür. Nedensellik ve metni var eden anlamlı kurgu, bu durumda başkişiyi yeniden öz dünyasının dışına atar. Saf bilince bakan yanı sıra dönüşümü sağlayamayan birinin burada konumlanması norm dışıdır; varoluşsal ve ontik olarak bir çelişkidir. O, öze ulaşmaya ehil değildir. Genç kızı ilk gördüğünde; "Ben seni bekliyordum, senin için uykunun bulanık hayaller dolu

ülkesinden geldim ve belki yarın, senin yüzünden şuurun aydınlık güneşine veda edeceğim.’ diyebilirdim, o kadar bu görünüşe hazırlanmıştım.” (s.63-64) diyen başkişi, bunu kızın büyüleyici güzelliği dolayısıyla söyler. Anlam, onu gizliye cezbetmektedir. Anlamlar dünyasına ulaşmaya doğru ehlileşmesi gerekir. Başkişinin fark edemediği, ontolojik konumlardır. Kahramanın gayesi ve varoluşuna dair anlamı, “geniş dünyada, kendi hayatını yaşamak, günlerin çıkırgını kendi ruhunun ilhamlarıyla çevirmek” olamaz; genç kızın da kendisinin de özsel olarak buraya ait olduğu gerçeğini kavraması, metnin nihai ufku³ olarak belirlenebilir. Çünkü asıl olan ve başkişinin de eksikliğini duyumsadığı şey, anlamdır. Ne var ki, başkişinin arayış serüveni, büyük ölçüde bir kaybediş olarak sonlanır: “Bu müphemiyete rağmen Ahmet Hamdi Tanpınar’ın hikâyesine bir bütün hâlinde hâkim olan temanın ‘kaybetmek’ olduğu görülür. Bu doğrultuda metinde, kahramanın iradesizliği ve tesadüfler karşısındaki acizliği belirgin bir şekilde vurgulanmıştır” (Tonga, 2015: 63). Dolayısıyla arzular, zaaf, tesadüflerin sevk ettiği edilgenlik ve iradesizlik gibi durumlar, metinde başkişinin davranışlarının, eylemlerinin ve karakterinin sonucu olarak beliren “kader/ alinyazısı tabakası”nda kaybedişi işaretler. Bu biçimiyle Tunalı’nın yorumladığı gibi önceki ontolojik tabakalardan bağımsız tutularak, başkişinin bu tutumları bir insanlık idesi şeklinde görünür. Zira düşünen ve hisseden bir varlık olarak insan; eşya ve hayat ile bunların öte yüzünde duran “anlam” arasında gidip gelmeye yazgılıdır. Sarkaç hâlinde ortaya çıkan anlam; insanın varlığı kuşatma, ona bütünüyle nüfuz etme imkânlarından yoksun olması ve bütün bir kozmos karşısındaki çaresizliğine dair şuurdur.

3 Estetik metinlerin “açık” (U. Eco) bir süreç olduğu gerçeğiyle birlikte, burada metnin nihai ufkunun ne’liğini yazarın amacıyla ilişkili olarak ontolojinin yazar-eser irtibatına imkân vermesinden hareketle söylüyoruz.

b. Simgenin dili

Fenomenolojik çözümlene yöntemi, eser merkezli inceleme yapmayı gerektirdiğinden sanatçının biyografisi ve eserin her türlü bağlamı dışarıda bırakılır. Buna karşın sanat ontolojisi, "karakter/alinyazısı tabakası"nda metnin nihai ufkunu sanatçının bilinen ya da çıkarsanan niyetleriyle örtüştürme imkânı verir. Tunalı'ya göre, bu tabakada yazarın biyografisinden, onun başka eserlerinden yola çıkarak tutarlı yorumlara gidilebilir. Buna göre, Tanpınar'ın eserlerinde sıkça kullandığı "buhran" kelimesinin bu hikâyede de geçiyor olması önem arz eder. Buhran, hikâyede hem genç kıza hem de ihtiyar adama isnat edilen hastalığı karşılar. Ama gerçekte hangisinin (belki her ikisi ya da hiçbiri) hasta/buhranlı olduğu sorusunun yanıtı askıda kalır, söylenmez: Masal âleminde gelmişçesine güzel ve deruni olan kıızı bu elbiseleri giymeye zorlayan "hasta baba"sıdır (1. iddia); kız, buhranlar geçiren eştir (2. iddia). Kız, adamın üvey çocuğudur (3. iddia). Adam, kızın öz babası mı, üvey babası mı, yoksa kocası mıdır? Bu yanıtsızlık ve belirsizlik, Tanpınar'ın hikâyelerinde ortaya çıkan sarkaçta bırakılma hâlinin dolayımıdır ve onun metnindeki gerçekliği okuma şekliyle örtüşür. Söz konusu gerçeklik, ikincil kahramanlardan çok başkişinin (dolayısıyla varlık karşısındaki tekil insanın) buhranlı olmasına dairdir. Hikâyede kız ve ihtiyarın hasta olup olmadıkları ya da yakınlık derecelerinin ne olduğu konusundaki belirsizlik, esasen başkişinin gerçeklik algılarındaki sabitlenemezliği karşılar. Zaten varlık ve onun esrarı karşısında hiçbir gerçeklik algısı, mutlak şekilde sabitlenemez. Esas olan deneyimlemedir.

Hikâyenin kadın kahramanı Ketî, "dişi tanrı" olarak ifade edilen, baştan ayağa cinselliğiyle öne çıkan, iç dünyasına dair hiçbir bilgiye sahip olunamayan biri olduğundan içsel ve anlama dönük olanı değil, şey'lerin göze görüldüğü şeklidir. Dolayısıyla hikâyedeki iki kız, başkişiyi nesnelere (dış, dışarı) ile fenomenler (iç, anlamlar dünyası) arasında parçalayan, krize

götüren iki ögedir. Zaten, "Tanpınar'ın kahramanları, genellikle çok kişiliklidir; en az iki kişiliği bir arada bulundur(an)" (Yücel, 2013: 10), parçalanmış kimselerdir. Burada söz konusu olan kızlardan ilki, bütün bir dünyaya ve eşyaya açılan arzuyu, sonrakiyse kahramanı kendi "kafasının kuyusuna gömen" arayış içinde olmaya yönelimli oluşu karşılar: "'Yönelim' (intention) burada, bilindik manada amaç ya da plan anlamı taşımaz, tecrübe ettiğimiz nesneye ilişkin takındığımız bir tavidir; şu gerçeği ifade eder ki biz, her bir tecrübemize zımnen nesnenin görünmesini ve belli bir şekilde davranmasını bekleriz. Bu beklentiler, tecrübe tarafından 'karşılanabilir' ya da geri çevrilebilir. Veya basitçe karşılanmadan kalabilir" (Lewis vd. 2019: 41). Nitekim "Geçmiş Zaman Elbiseleri"nin başkişisi, iki kadın arasında sıkışıp kalmışken kendiliğe götürün anlam alanından hızla atılır. Bu durum, Tanpınar'ın kurgusal metinleri için tipolojiktir. İbrahim Şahin, de yazarın roman, hikâye ve şiirlerindeki özneyi "arzunun emrinde hareket edip, sonuçta talihin sürprizi ile karşılaşan kahramanlar" olarak belirler. Bu bireyler, insanın hayat karşısındaki çaresizliğini kavrar ve sonunda hayal kırıklığına uğramaktan kurtulamazlar (2012: 300-301). Çünkü yaşadıkları reel hayatla, arayış içinde oldukları arasında bir yarıklık, derin bir boşluk duygusu kendisini daima hissettirir. Bu boşluk hâlindeki acizlik ve çaresizlik düşüncesi, "Geçmiş Zaman Elbiseleri"nin ima ettiği anlama götürün bir dolayım olaraktan durur. Kahraman her ne kadar kaybeden ise de onun yaşantısı, okurun estetik deneyimi olarak fenomenolojik bir bakışa kapı aralamaya dönüktür.

Sonuç

"Geçmiş Zaman Elbiseleri" hikâyesi; metinsel yapısı ve metaforik, simgesel, anlamsal öğeleri bakımından Tanpınar'ın öteki hikâyeleri ile birçok ortaklık kurar. Bu anlamda iki katmanlı bir olay örgüsüne sahiptir; metaforların, simgelerin

ve kurmaca öğelerin ikinci katmanda -daha derinde- ortaya çıkan bir anlama götürmeye yönelik olduğu anlaşılır. Dolayısıyla metnin fenomenolojik bir öze yönelik olarak ele alınması makul görünür. Yanı sıra onun, anlamı irreal bir düzlemde sunan estetik hüviyeti, ontolojik bir varolan olarak incelenmesine de imkân tanır.

Bütüncül olarak "Geçmiş Zaman Elbiseleri", ismi söylenmeyen başkişinin Ketî ile ismi söylenmeyen genç kız arasındaki sarkaç hâlinde ortaya çıkan anlam arayışının simgesel öyküsü gibi anlaşılabilir. Genç kızın isminin ve kimliğinin belirsizliği, "dış dünya"ya, dışsal bakışa, verili yargıya karşı kendisini açmayıp kapalı tutmasından kaynaklanan bir gizemden doğar. Buna karşın yabancı bir ırktan ve tüm niteliğinin tenselle malul olduğu Ketî, ismiyle ortadadır, bilinirliği olandır. Bu durumda "Ketî > başkişi > genç kız" sıralamasına ulaşılabilir. Bu sıralama, arada kalmışlığı işaretler. Tanpınar'ın öteki eserleriyle de beraber düşünüldüğünde bütün insanı eşya ve eşyanın ardındaki anlamlar dünyası ile karşı karşıya getirdiği çıkarsanabilen hikâyenin ontolojik-fenomenolojik bağlamda okunulabilmesi, başkişinin dış yapıdan, her türlü dışsal yargılardan irrel/özsel olana doğru bir geçiş sürecine girmesini talep eder. Fakat başkişinin bu talebe karşı direnç gösteren davranışları, tutumları ve karakteristik yapısı, büyük ölçüde başarısız olmasına neden olur. Burada nedensellik zincirine bağlı olarak kendini açık eden yazgısallık (kader tabakası), metnin simgesel ufkuna bağlı yorumlarla tutarlı bir sonucu ortaya koyar. "Geçmiş Zaman Elbiseleri", anlama erişme ihtiyacının başarısızlık ve kaybedişe yazgılı gerçeklikle çatışmasını ortaya koyarken okurun estetik deneyimlemesine yönelik de imkân sunmasıyla sağaltıcı ufkunu inşa eder.

Kaynakça

Arık, Şahmurat (2013). Dönüşüm ve Geçmiş Zaman Elbiseleri Üzerine Bir Mukayese Denemesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 27: 65-77.

Bakhtin, Mikhail (2001). Karnavaldan Romana. Cem Soydemir (Çev.), İstanbul: Ayrıntı.

Campbell, Joseph (2010). Kahramanın Sonsuz Yolculuğu. Sabri Gürses (Çev.), İstanbul: Kabalcı Yay.

Çelebi, Vedat (2014). Nicolai Hatmann'ın Yeni Ontolojisinde Varlık ve Değer İlişkisi. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 2: 74-97.

Erksan, Metin (Yönetmen). (1973). Geçmiş Zaman Elbiseleri. İstanbul: Lâle Film.

Heidegger, Martin (2007). Sanat Eserinin Kökeni. Fatih Tepebaşı (Çev.), Ankara: De Ki Yay.

Husserl, Edmund (2010). Fenomenoloji Üzerine Beş Ders. Harun Tepe ("Giriş" ve çeviri), Ankara: Bilgesu.

Keskin, Eda (2011). Sanatsal Deneyim ve Fenomenoloji, *Rh+Sanat Dergisi*, 84: 53-55.

Kolcu, Ali İhsan (2011). Edebiyat Kuramları. Erzurum: Salkımsöğüt.

Korkmaz, Ramazan (2000). Fenomenolojik Açından Tepegöz Yorumu. *Uluslar Arası Dede Korkut Bilgi Şöleni*, 259-269. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

Lewis, Michael; Staehler, Tanja (2019). Fenomenoloji. Osman Baran Kaplan, vd. (Çev.), Ankara: Fol Kitap.

Mengüşoğlu, Takiyettin (1945). Fenomenoloji Felsefesi. *Felsefe Arkivi*, 1: 47-74.

Merleau-Ponty, Maurice (2017). Algnın Fenomenolojisi. Emine Sarkartal, Eylem Hacımuratoğlu (Çev.), İstanbul: İthaki.

Öktem, Ülker (2005). Fenomenoloji ve Edmund Husserl'de Apaçıklık (Evidenz) Problemi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 45, 1: 27-55.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2011). Hikâyeler. İstanbul: Dergâh.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2015). Edebiyat Üzerine Makaleler. İstanbul: Dergâh.

Tonga, Necati (2015). Bir Kaybediş Hikâyesi: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Geçmiş Zaman Elbiseleri. Türk Edebiyatı, 501: 59-63.

Tunalı, İsmail (2011). Sanat Ontolojisi. İstanbul: İnkılâp.

Tunalı, İsmail (2013). Roman İngarden'ın Estetik'ine Bakış. Felsefe Arkivi, [1977], 21: 37-53.

Türker, Habip (2014). Fenomenolojik Değer Estetiği. Ankara: Ebabil Yay.

Uçman, Abdullah (2006). Değişen Değerler Karşısında Ahmet Hamdi Tanpınar. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 7: 479-509.

Yücel, Tahsin (2013). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Öyküleri Üzerine. Sözcükler, 42: 6-13.